

<https://helda.helsinki.fi>

---

La musique des spectacles en Suède, 1770-1810 : Opéra-comique français et politique de l'appropriation

Wolff, Charlotta

2015

---

Wolff, C. 2015, 'La musique des spectacles en Suède, 1770-1810 : Opéra-comique français et politique de l'appropriation', *Annales historiques de la Révolution française*, 379, pp. 13-33. <<http://journals.openedition.org/ahrf/13411>>

---

<http://hdl.handle.net/10138/231017>

---

unspecified  
submittedVersion

---

*Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.*

*This is an electronic reprint of the original article.*

*This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.*

*Please cite the original version.*

Charlotta Wolff

*La musique des spectacles en Suède, 1770–1810 :  
opéra-comique français et politique de l'appropriation*<sup>1</sup>

Le théâtre parlé comme les diverses formes de spectacles lyriques jouent un rôle central dans la formation de l'opinion et du développement de la sphère publique au dix-huitième siècle. Cet aspect formateur et inclusif des spectacles devient important à l'époque de la Révolution française, la politique pouvant aussi être perçue comme une mise en scène collective et volontariste<sup>2</sup>. De même, la pratique collective de la musique, qu'il s'agisse de l'écoute ou du fait de jouer ou de chanter, a une fonction socialisante et participative essentielle. Dans une perspective plus vaste encore, la nature cosmopolite de la musique et des milieux musicaux défie les frontières linguistiques et politiques et offre à l'historien des transferts et circulations culturels un champ d'investigation particulièrement fécond mais assez peu étudié.

Cette étude a pour objet la musique des spectacles en Suède entre 1770 et 1810, dans un pays monarchique attaché à la liberté mais *a priori* opposé à la révolution et dont les élites ont de solides liens culturels avec le continent européen et la France en particulier. Le dernier tiers du dix-huitième siècle y est très important

---

<sup>1</sup> Cet article a été produit dans le cadre du projet de chercheur de l'Académie de Finlande *Comic opera and society in France and Northern Europe, ca. 1760–1790* (265728, 2013-2018).

<sup>2</sup> Pour un résumé de la discussion sur théâtre, opinion et sphère publique initié à l'origine par Koselleck et Habermas, voir par exemple Jeffrey S. REVEL, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture 1680–1791*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p. 1-7 ; voir aussi Paul FRIEDLAND, *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.

pour le développement de la vie musicale et particulièrement l'opéra. La musique des spectacles y reflète les évolutions du goût dramatique et musical en Europe du Nord, avec, au début, un certain intérêt pour la musique italienne en apparent contraste avec la prépondérance de la littérature dramatique française. La cour donnant le ton, les scènes s'ouvrent aux importations musicales, où l'opéra-comique gagne bientôt du terrain aux dépens de l'opéra italien. A côté des réseaux personnels des acteurs et musiciens, les liens directs de l'aristocratie avec Paris fournissent des canaux précieux pour l'acheminement de livrets et de partitions.

A côté des commandes princières, existe-t-il des voies d'importation indépendantes ? Au-delà de la mélomanie, quels sont les intérêts des passeurs d'information ? Quelle est la place de la musique française dans un pays monarchiste et contre-révolutionnaire après 1789 ? Nous commencerons par un état des lieux de la scène lyrique suédoise avant et après la fondation de l'Opéra en 1773. L'étude se concentre sur Stockholm. Dans un deuxième temps, nous examinerons les voies et agents par lesquels la musique scénique arrive en Suède. Enfin, l'étude se termine par une analyse du répertoire comme miroir des tensions politiques de l'époque révolutionnaire.

### *Le développement de la scène lyrique et la fondation de l'Opéra*

Si la fondation d'un théâtre royal d'opéra par Gustave III – dont le règne commence et s'achève dans une salle de théâtre – a été un facteur décisif pour le développement du théâtre lyrique en Suède, il ne faut pas pour autant conclure que la vie musicale et dramatique était plus ou moins inexistante avant 1773.

Au début des années 1770, l'élite de Stockholm compte de nombreux amateurs de musique. Parmi eux, le sénateur comte Clas Ekeblad, ministre de Suède en France au début des années 1740 et président de la chancellerie lors de sa mort en 1771, joue de la viole de gambe et chante. A Paris, il notait dans son journal tous les opéras auxquels il assistait<sup>3</sup>. De retour en Suède, il a été le protecteur du compositeur Johan Helmich Roman, dont la *Messe suédoise* a été créée dans le palais d'Ekeblad à Stockholm, en 1752. De nombreux concerts y ont lieu. Le beau-frère de sa femme, le comte Carl von Fersen, directeur des théâtres royaux à partir de 1780, se distingue comme chanteur, acteur et violoniste amateur. Le baron Arvid Niclas von Höpken, également proche de l'ancien parti français, compose des opéras dans le style italien. Les amateurs se retrouvent dans « l'aréopage » musical de la société littéraire *Utile Dulci*, fondée en 1766, et sont à l'origine de la fondation de l'Académie royale de musique, à laquelle l'Opéra de Gustave III sera associé quelques années plus tard<sup>4</sup>.

Quant aux spectacles, le théâtre suédois avait connu une phase de développement depuis la fin des années 1730 mais stagne au milieu des années 1750 pour ne reprendre vie qu'après 1770. La cour d'Adolphe Frédéric de Holstein-Gottorp (1751-1771) et de Louise Urique de Prusse s'est tournée vers l'étranger pour des spectacles et de la musique de qualité. En plus d'une troupe de comédiens français arrivée en 1753, elle recrute une troupe de chanteurs italiens, qui restent de 1754 à 1757, la reine préférant l'opéra italien à la tragédie lyrique française. Lors des

---

<sup>3</sup> Journal de Clas Ekeblad pendant son séjour à Paris 1743-1744, Archives nationales de Suède, Ekebladiska samlingen, vol. 17.

<sup>4</sup> Marie-Christine SKUNCKE, « Teater och opera », dans Jakob CHRISTENSSON (dir.), *Signums svenska kulturhistoria : Frihetstiden*, Lund, Signum, 2006, p. 463-469 ; Lennart HEDWALL, « Hovmusik och konsert », dans Leif JONSSON & Anna IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *Musiken i Sverige II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810*, Stockholm, Fischer & Co, 1993, p. 67 ; Eva HELENIUS-ÖBERG, « Musikälskare, mecenater och samlare », dans JONSSON & IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 110-111 ; Johanna ILMAKUNNAS, *Ett ståndsmässigt liv. Familjen von Fersens livsstil på 1700-talet*, Helsingfors & Stockholm, Svenska litteratursällskapet i Finland & Atlantis, 2012, p. 174-175 ; Anna IVARSDOTTER-JOHNSON, « Den gustavianska operan », dans JONSSON & IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 289.

anniversaires et fêtes royaux, la cour se divertit par des pièces de Métastase mises en musique par Francesco Uttini, maître de chapelle napolitain venu avec la troupe italienne<sup>5</sup>.

En même temps, les comédiens français jouent dans la salle du Jeu de Paume (*Bollhuset*) face au château royal de Stockholm. La troupe compte une trentaine d'acteurs et quatorze danseurs, hommes et femmes. Nous ne savons quelles étaient leurs capacités musicales ; le répertoire, toutefois, comprend non seulement des comédies et des tragédies mais aussi des opéras-comiques, dont dix dans le style de la foire pour la seule année 1756. La troupe suit de près la parution de nouvelles œuvres, et à partir de la deuxième moitié des années 1760, on voit apparaître à son répertoire des comédies à ariettes et des opéras-comiques dans le style nouveau, plus élaboré, de Duni, de Monsigny, de Philidor et enfin de Grétry<sup>6</sup>.

La musique jouée à l'occasion des festivités de mariage du prince Gustave en 1766 est représentative du tournant du goût, en train de basculer de la musique italienne et du style forain vers la comédie aux ariettes. A côté de *Psyché* de Quinault avec musique d'Uttini et des *Chinois* de Favart (une parodie de *Il Cinese rimpatriato* de Sellitti), on donne *Tom Jones* de Philidor. En 1770, lors de la visite du prince Henri de Prusse, on compte seize représentations privées et plusieurs représentations publiques. Parmi les pièces jouées alors, on note *La fée Urgèle* de Duni, *Le cadi dupé* de Monsigny, *Les trois sultanes* de Favart et *L'aveugle de Palmyre* de La Vallée, les

---

<sup>5</sup> HEDWALL, « Hovmusik och konsert », *op. cit.*, p. 65-66 ; Lennart HEDWALL, « Teatermusik », dans JONSSON & IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 90-97 ; SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 463-469.

<sup>6</sup> SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 470-472, 481 ; Fredrik August DAHLGREN, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*, Stockholm, Norstedt, 1866, p. 571-572 ; Agne BEIJER, *Les troupes françaises à Stockholm, 1699–1792. Listes de répertoire*, éd. Sven BJÖRKMAN, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1989, *passim* ; HEDWALL, « Teatermusik », *op. cit.*, p. 100-101.

deux derniers remaniés par Uttini<sup>7</sup>. Nous pouvons y voir une espèce d'appropriation de l'opéra-comique par le biais du style italien, considéré encore comme la norme.

A partir des années 1770, le suédois revient sur les tréteaux, en grande partie par le moyen des traductions de comédies et de vaudevilles. A la fin de 1771, Petter Stenborg, directeur d'un théâtre dans un des faubourgs de la capitale, demande au nouveau roi Gustave III la permission de donner des comédies suédoises au Jeu de Paume. Cette scène est devenue vacante après le renvoi de ceux-ci la même année, Gustave III souhaitant se démarquer par son soutien à la langue et à la littérature suédoises. Stenborg n'obtient que la grâce de pouvoir donner deux représentations<sup>8</sup>.

Car le roi vise plus haut. En août 1772, par un coup d'État non sanglant, il restaure le pouvoir royal en limitant celui de la Diète et s'impose comme le sauveur de la patrie. En 1773, il fonde l'Opéra de Stockholm. Comme Erik Lönnroth et Marie-Christine Skuncke l'ont souligné, pour le roi les deux projets sont liés, « l'opéra » étant le nom de code du coup d'État royal<sup>9</sup>.

Avant 1780, le répertoire de l'Opéra couvre à la fois le grand opéra sérieux et le genre comique, mais tout y est joué en suédois. En 1776 on y représente *Lucile* de Grétry et en 1777 *Le Déserteur* de Monsigny. L'auteur de la traduction du *Déserteur* est Carl Stenborg, chanteur à l'Opéra et fils de Petter Stenborg. En 1778, trois autres œuvres de Grétry sont traduites. L'opéra-comique, tel qu'il s'est développé en France depuis la fusion des troupes de la Comédie Italienne et de la foire, devient rapidement

---

<sup>7</sup> HEDWALL, « Teatermusik », *op. cit.*, p. 95-96 ; voir aussi Cathleen Morgan CAMERON, 'China' as theatrical locus : performances at the Swedish court, 1753–1770, diss., Indiana University, 2005.

<sup>8</sup> Johan FLODMARK, *Stenborgska skådebanorna. Bidrag till Stockholms teaterhistoria*, Stockholm, Norstedts, 1893, p. 41-47 ; supplique de Petter Stenborg au roi, Bibliothèque universitaire d'Uppsala, Coll. Mss Regi Gustavi III, vol. XXVIII, F. 437.

<sup>9</sup> SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 483 ; Erik LÖNNROTH, *Den stora rollen. Kung Gustaf III spelad av honom själv*, Stockholm, Norstedts, 1986, p. 45.

très aimé en Suède, malgré la préférence personnelle du roi pour la tragédie lyrique et le drame historique<sup>10</sup>.

Si elle émane directement du roi, la fondation d'un théâtre lyrique à Stockholm correspond aussi à une demande. Les spectacles jouent un rôle important dans la sociabilité des élites urbaines et dans l'affichage du statut social, si besoin en est par la violence symbolique. D'après le journal du baron Gustaf Adolf Reuterholm pour 1773, les jeunes nobles entrent au théâtre de Petter Stenborg, qui affiche complet. Ils se fraient un passage jusqu'à la scène pour assister à la comédie, laquelle, selon le jeune baron, fait rougir et pâlir les femmes par « ses équivoques et ses grossièretés »<sup>11</sup>. Cela laisse entendre que non seulement le public est mixte, mais aussi sensible à sa vulgarité supposée.

La fonction sociale du spectacle semble aussi expliquer le succès croissant de l'entreprise de Stenborg. La même année qu'est fondé l'Opéra, celle-ci s'installe dans la rotonde de Humlegården, l'ancienne houblonnière royale situé au nord des quartiers aisés de Stockholm, atteignant des segments variés du public urbain et périurbain. On y joue des comédies simples en un acte, mais aussi des parodies d'opéra qui deviennent très populaires<sup>12</sup>.

En 1780, Petter Stenborg cède la direction de son théâtre à son fils Carl. Celui-ci mise sur les imitations de comédies étrangères, les traductions de comédies et surtout d'opéras-comiques français. C'est une recette à succès, et Stenborg doit s'agrandir. De 1780 à 1784 sa troupe joue à Eriksberg, à l'ouest de Stockholm, et à

---

<sup>10</sup> SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 485 ; Marie-Christine SKUNCKE & Anna IVARSDOTTER, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*, Stockholm, Atlantis, 1998, p. 22 ; IVARSDOTTER-JOHNSON, « Den gustavianska operan », *op. cit.*, p. 306.

<sup>11</sup> Journal de Reuterholm, 8 octobre 1773, Archives nationales de Suède, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22.

<sup>12</sup> Lennart HEDWALL, « Stenborgs teater och det svenska sångspelet », dans JONSSON & IVARSDOTTER-JOHNSON (dir.), *op. cit.*, p. 351 ; FLODMARK, *op. cit.*, p. 47-49 ; SKUNCKE & IVARSDOTTER, *op. cit.*, p. 26-28.

partir de 1784 à Munkbron, dans le centre-ville, dans une nouvelle salle pouvant contenir jusqu'à 700 personnes. A partir de 1785, elle joue aussi le dimanche. Sous Carl Stenborg, un échange naturel se fait avec l'Opéra, auquel il emprunte des musiciens. Un partage des tâches s'établit, l'Opéra abandonnant peu à peu l'opéra-comique, qui devient la marque du théâtre de Stenborg. Cet établissement subsiste jusqu'en 1799<sup>13</sup>.

Un examen du répertoire musical du théâtre de Carl Stenborg démontre une présence massive d'opéra-comiques français, traduits ou adaptés. Pas d'opéra sérieux ou de tragédie parlée : ce serait piétiner sur le privilège des autres scènes<sup>14</sup>. Comme les représentations « chez Stenborg » deviennent extrêmement courues dans la population aisée de Stockholm, voire la petite bourgeoisie, tout porte à croire à une familiarisation du public avec les airs et mélodies de la Comédie Italienne de Paris. De 1760 à 1809, sur près de 250 spectacles lyriques tous genres confondus, à l'exception des ballets non chantés, on compte autour de 200 opéras-comiques, comédies à ariettes et vaudevilles contre seulement une trentaine d'opéras ou tragédies lyriques et quelques opéras-ballets ou ballets héroïques<sup>15</sup>.

Comme le démontre le tableau 1, les compositeurs les plus appréciés en nombre de titres sont Grétry, Dalayrac, Duni et Monsigny. Si dans d'autres domaines de la musique l'influence allemande et italienne reste forte et que l'opéra royal a été créé pour promouvoir les genres sérieux, le succès de l'opéra-comique français est incontestable dans les années 1770-1780. La souplesse du format permet des adaptations et des productions rapides, avec un orchestre au besoin réduit. La

---

<sup>13</sup> HEDWALL, « Stenborgs teater och det svenska sångspelet », *op. cit.*, p. 351, 354.

<sup>14</sup> Marie-Christine SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772–1796. A Study of Translations and Adaptations*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1981, p. 55-59.

<sup>15</sup> Ce décompte a été fait par l'auteur à partir des listes de répertoire établis par DAHLGREN, *op. cit.*, et BEIJER, *op. cit.*



concurrence du mélodrame allemand et de nouveaux compositeurs italiens dans les années 1790 ne semble que modestement défier l'opéra-comique français, qui reste au répertoire pendant toute la période étudiée.

### *Voies et agents des circulations musicales et dramatiques*

Par où arrivent donc toutes ces compositions ? Une première route pour l'introduction de matières musicales étrangères est la cour et la voie officielle et diplomatique. Adolphe Frédéric, en arrivant du Holstein en 1743, se faisait accompagner par quatorze musiciens, dont onze joueurs à corde ou de bois, deux cors et un claveciniste<sup>16</sup>. Sa cour, dont le directeur des plaisirs était le brillant comte Carl Gustaf Tessin, ancien ambassadeur en France, a rehaussé le niveau des spectacles et de la musique, notamment par le recrutement de chanteurs et acteurs français et italiens à Copenhague en 1753–1754, à un moment où la Suède se rapproche momentanément du Danemark. La dimension artistique de la diplomatie suédoise à cette époque est loin d'être négligeable, et c'est dans ce contexte d'importations culturelles de prestige qu'il convient de placer ces recrutements. Les diplomates continuent à jouer un rôle important dans ce sens pendant plusieurs décennies<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> HEDWALL, « Hovmusik och konsert », *op. cit.*, p. 65–66.

<sup>17</sup> Olof JÄGERSKIÖLD, *Den svenska utrikespolitikens historia II:2 1721–1792*, Stockholm, Norstedts, 1957, p. 185–186 ; [Carl Fredrik SCHEFFER], *Lettres particulières à Carl Gustaf Tessin 1744–1752*, éd. Jan HEIDNER, Stockholm, Kungl. Samfundet för utgivande av handskrifter rörande Skandinaviens historia, 1982, p. 18–19 ; Gunnar CARLQUIST, *Carl Fredrik Scheffer och Sveriges politiska förbindelser med Danmark åren 1752–65*, Lund, Gleerups, 1929 ; Charlotta WOLFF, « Voyageurs et diplomates scandinaves, acteurs de circulations culturelles internationales 1680–1780 », dans Pierre-Yves BEAUREPAIRE & Pierrick POURCHASSE (dir.), *Les circulations internationales en Europe, années 1680–1780*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 373–384

Le comte Gustav Philip Creutz, ministre plénipotentiaire à Paris de 1766 à 1783 et ami des philosophes, forme un lien entre la scène lyrique parisienne et celle de Stockholm. Son rôle ne se limite pas à celui de l'agent transmetteur. Il endosse aussi celui du patron et mécène, car c'est en effet lui qui lance Grétry, arrivé d'Italie et encore inconnu du public parisien. Il est à l'origine de la coopération entre Marmontel et Grétry et de leur premier succès commun, *Le Huron*, opéra-comique basé sur *L'Ingénu* de Voltaire. Dédié à Creutz, *Le Huron* a sa première au Théâtre Italien le 20 août 1768. Dès lors, Creutz se met au travail pour le faire représenter à Stockholm. Il envoie le livret au prince Gustave, et il fait les éloges de son protégé au baron Carl Fredrik Scheffer, conseiller du prince. *Le Huron* est donné à Stockholm le 26 juin 1769 par la troupe française, soit très rapidement en comparaison avec les œuvres ultérieures de Grétry, représentées en suédois à partir de 1776<sup>18</sup>.

A partir de 1778 Creutz dispose d'un attaché aussi passionné que lui par les spectacles, Erik Magnus Staël von Holstein. Lorsque Gustave III veut des danseurs, Staël se fait la gloire d'avoir pu engager Jean-Rémy Marcadet<sup>19</sup>. Staël envoie aussi

---

<sup>18</sup> David CHARLTON, *Grétry and the growth of opéra-comique*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 26–27 ; Thomas VERNET, « 'Avec un très profond respect, je suis votre très humble et très obéissant serviteur', Grétry et ses dédicataires », dans Jean DURON (dir.), *Regards sur la musique: Grétry en société*, Wavre, Mardaga, 2009, p. 62-72 ; André-Ernest-Modeste GRETRY, *Mémoires, ou essais sur la musique*, vol. I, Paris, an V, p. 159 ; Jean-François MARMONTEL, *Mémoires*, éd. Jean-Pierre GUICCIARDI & Gilles THIERRAT, Paris, Mercure de France, 1999, p. 302-304 ; Gunnar CASTREN, *Gustav Philip Creutz*, Stockholm & Borgå, Albert Bonnier & Holger Schildt, 1917, p. 367-369 ; Antoine LILTI, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 258 ; Charlotta WOLFF, « Grétry en Suède. Réception et adaptations », dans Bruno DEMOULIN, Jean DURON, Jean-Patrick DUCHESNE, Christophe PIRENNE & Françoise TILKIN (dir.), *Grétry, un musicien des Lumières. Art&Fact, revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*, vol. 32 (2013).

<sup>19</sup> Lettre de Staël à Gustave III, Paris 24 octobre 1778, Bibliothèque universitaire d'Upsal, Coll. Mss. Regi Gustavi III, vol. XXXIV, F 518 : « Monsieur Gal[l]odie[r], premier danseur de l'Opéra de Stockholm] m'a écrit il y a quelque tems que Votre Majeste desiroit un danseur dans le genre de Doberval sur cela j'ai engagé le Sr Marcadet, qui est un des premiers sauteurs de l'opera et qui double Doberval, je lui ai donné 200 Ducats pour le voyage, et je l'ai engagé pour trois ans a 7000 livres d'appointement par an, ce qu'on m'a mande etre conforme à l'intention de Vôtre Majeste, j'ai l'honneur de Lui envoyer l'engagement du Danseur, et je supplie Vôtre Majeste de ne pas dire à

des catalogues d'opéras au roi. En 1781, Creutz et Staël font « l'acquisition » du librettiste Jacques Boutet de Monvel, qui devient alors directeur d'une nouvelle troupe française à Stockholm. Sur le répertoire de celle-ci, on trouve des opéras-comiques par Grétry et par Dezède, les œuvres de ce dernier avec des livrets par Monvel lui-même<sup>20</sup>. Même si le rôle de Monvel dans la diffusion de l'opéra-comique français en Suède est moindre que celui de Carl Stenborg, sa troupe est probablement une des portes d'entrée par lesquelles les œuvres arrivent en Suède.

Plus tard, de 1784 à 1786, lorsque Staël a succédé à Creutz au poste d'ambassadeur, il loue un quart de loge à la Comédie Italienne, un luxe que son prédécesseur ne pouvait s'offrir mais que l'on est peut-être en droit d'attendre du gendre de Necker. D'après Jean-Nicolas Bouilly, auteur du livret de *La jeunesse de Pierre le Grand* de Grétry, qui contient un éloge à Necker en le personnage de Lefort, l'ambassadrice reçoit aussi les compositeurs Grétry, Monsigny, Dalayrac, Dezède et Jean-Paul-Égide Martini<sup>21</sup>. Tous font partie des compositeurs les plus joués en Suède.

Staël n'a pas de relations aussi cordiales avec son roi que Creutz, mais il est franc-maçon et par-là familier des cercles du duc Charles de Sudermanie, frère de Gustave III et chef de la régence de Gustave IV Adolphe en 1792-1796. Personnage évasif et opportuniste, souvent en désaccord avec son frère, le duc s'intéresse beaucoup aux spectacles en musique, particulièrement l'opéra-comique. Le catalogue de sa bibliothèque musicale de 1784-1789 en contient un grand nombre, surtout de la

---

Monsieur d'Usson [l'ambassadeur de France] que c'est moi qui l'ai engagé, on m'en voudroit infiniment si on venoit a le savoir dans ce pays ci. »

<sup>20</sup> Lettre de Staël à Gustave III, Paris 4 octobre 1780, Bibliothèque universitaire d'Upsal, Coll. Mss. Regi Gustavi III, vol. XXXIV, F 518 ; lettre de Creutz à Gustave III, 21 juin 1781, dans Comte de CREUTZ, *La Suède & les Lumières. Lettres de France d'un Ambassadeur à son Roi (1771-1783)*, éd. Marianne MOLANDER BEYER, Paris, Michel de Maule, 2006, p. 455 ; CASTREN, *op. cit.*, p. 307 ; Arvid HULTIN, *Gustaf Filip Creutz. Hans levnad och vittra skrifter*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 1913, p. 284-285 ; BEIJER, *op. cit.*, *passim*.

<sup>21</sup> Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Archives de l'Opéra, TH OC 151 Registres de l'Opéra-Comique ; Jean-Nicolas BOUILLY, « Soirées chez M<sup>me</sup> de Staël, ou les cercles de Paris, en 1789 et 1790 », dans *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t. XI, Paris, Ladvat, 1833, p. 232, 242-243.

plume de Philidor, Duni et Grétry. Les concerts, l'opéra et les spectacles sont aussi grandement appréciés par le baron Reuterholm, le conseiller influent du duc pendant la régence<sup>22</sup>.

Le rôle exact de ce cercle et son goût pour l'opéra-comique, qui se présente comme une alternative à l'opéra sérieux et héroïque de la monarchie gustavienne mais qui a aussi un potentiel subversif assez évident, reste à éclaircir. Y aurait-il un lien entre l'opéra-comique et une attitude émancipée à l'égard de la politique – y compris lyrique – du roi ? Rien ne permet encore de l'affirmer avec certitude, mais la question mérite réflexion.

Secondant l'institution monarchique dans l'acquisition d'œuvres à représenter devant la cour et aux spectacles royaux, les directeurs de ces derniers sont recrutés dans l'élite diplomatique et militaire. Le premier à tenir la charge de premier directeur des théâtres royaux de 1773 à 1776 est le baron Gustaf Johan Ehrensvärd. Il porte un intérêt réel au développement de l'art dramatique et lyrique, et c'est également lui qui fait représenter pour la première fois un opéra-comique français (la *Lucile* de Grétry) en traduction suédoise devant la cour, le 19 juin 1776 : « j'ai pensé que durant l'été les grands opéras ni ne valent la peine d'être donnés ni ne plaisent ; il faut des spectacles courts, qui n'ôtent pas trop de l'heureux temps estival. Tels sont les opéras-comiques ; l'essai a réussi ; jamais aucune pièce a été si [bien] accueillie ; il semble que l'on préfère les aventures humaines à celle des dieux », note-t-il dans son journal<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Bibliothèque royale de Suède, U 253a Catalogue de la Musique de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Charles par alphabet ; Journal de Reuterholm, Archives Nationales de Suède, Reuterholm-Ädelgrenska samlingen, vol. 22.

<sup>23</sup> Gustaf Johan EHRENSVÄRD, *Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hof*, éd. E. V. MONTAN, vol. I, 2<sup>e</sup> édition, Stockholm, Norstedts, 1878, p. 40-41.

Si ses successeurs ne prennent pas tous leur tâche à cœur, Ehrensvärd bénéficie de l'amitié des amateurs Patrick Alströmer, Carl Christoffer Gjörwell et Carl von Fersen, qui le secourent par des idées, des contacts et probablement des partitions. Il est également ami du jeune comte Clas Julius Ekeblad, intime du duc Charles. Comme celui-ci, Ehrensvärd souhaite promouvoir l'opéra comique, mais devant la résistance royale, il quitte son poste en 1776, après avoir réussi à faire de l'Opéra une entreprise viable<sup>24</sup>.

Il convient de s'arrêter quelques instants sur le rôle d'Alströmer. Cet industriel érudit et mélomane, possédant des connaissances musicales égales à celles des meilleurs musiciens professionnels, est un des personnages centraux dans la vie musicale de Stockholm et de Göteborg, où il réside à partir de 1777. Il est le moteur de la fondation de l'Académie Royale de Musique en 1771 et de l'obtention du privilège royal pour cette institution, dont il est le principal mécène. Ses réseaux dans le monde musical européen et sa connaissance des artistes ont sans doute été décisifs pour la survie de l'Opéra fondé en 1773. Alströmer fournit des idées pour le répertoire et ne se lasse pas de recruter des chanteurs. Il connaît non seulement « tous les virtuoses », mais aussi « leurs intérêts et besoins et les moyens de les gagner »<sup>25</sup>. La renommée de ce patron et collectionneur s'étend au-delà de la Suède : six quatuors de Boccherini, gravés à Amsterdam vers 1771, lui sont dédiés<sup>26</sup>.

Le rôle de l'amateur dans la circulation de partitions et d'artistes peut ainsi être crucial. Par ailleurs, il est caractéristique que l'amateur ne se distingue du professionnel que par la non-dépendance de l'exercice de la musique pour sa

<sup>24</sup> DAHLGREN, *op. cit.*, p. 413-414 ; Bengt HILDEBRAND & Pierre de la BLANCHETAI, « Gustaf Johan Ehrensvärd », *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. XII, Stockholm, 1949, p. 460.

<sup>25</sup> EHRENSVÄRD, *op. cit.*, p. 223-224.

<sup>26</sup> Erik NAUMANN & H. NYBLOM, « Patrick Alströmer », *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. I, Stockholm, 1918, p. 564 ; Luigi BOCCHERINI, *Six quatuor a deux violons, taille e basso obligés, dedies a Monsieur Patrick Alströmer*, Amsterdam, J. J. Hummel, [v. 1771].

subsistance. Un autre collectionneur polyvalent ayant contribué à l'arrivée d'opéras, de spectacles et de matières musicales en Suède est le maître-chanteur de l'Opéra Lars Samuel Lalin. Ce membre de la chapelle royale a obtenu en 1765 le droit de tenir un billard à Stockholm à condition d'effectuer un voyage à l'étranger afin de collectionner des œuvres de grands maîtres compositeurs. Pendant ce séjour de deux ans et demi, il a acquis une grande documentation, probablement aussi des contacts précieux pour l'approvisionnement des spectacles royaux en partitions ; par ailleurs, quelques années plus tard, c'est précisément Lalin qui adapte et arrange la musique d'un grand nombre d'opéras et d'opéras-comiques aux paroles suédoises lors de leur traduction pour l'Opéra de Stockholm<sup>27</sup>.

Les traducteurs sont des agents importants dans la transmission des œuvres théâtrales et musicales et des idées et concepts dont elles sont porteuses. Si les traducteurs de l'Opéra travaillent sur commande royale et font souvent partie de l'aristocratie littéraire en tant que membres de l'Académie suédoise, ce n'est pas le cas de l'équipe de Carl Stenborg. Filleul du sénateur comte Adam Horn et ayant étudié aux frais de ce dernier, Stenborg fait partie de l'élite artistique de la capitale et des amis du publiciste Gjörwell, qui dispose de son côté d'un immense réseau de correspondance et de relations connecté à celui d'Alströmer. En tant que premier acteur et chanteur de l'Opéra, Stenborg a également à sa disposition immédiate les ressources humaines et documentaires de cette institution. Dans les années 1780, son théâtre privé devient une véritable usine à traductions, où les adaptations d'opéras-comiques français sont produites en étroite collaboration entre Stenborg et ses

---

<sup>27</sup> DAHLGREN, *op. cit.*, p. 423 et *passim* ; HEDWALL, « Hovmusik och konsert », *op. cit.*, p. 65.

traducteurs Carl Envallsson et Didric Gabriel Björn. Stenborg fait aussi de la traduction, mais surtout, il compose et arrange de la musique<sup>28</sup>.

L'activité d'une seule personne peut avoir une incidence considérable sur la circulation et la réception des œuvres dans une aire linguistique relativement petite, où les volumes des pièces traduites sont, après tout, limités. Dans son étude sur les traductions de pièces de théâtre en Suède, Marie-Christine Skuncke a montré comment à partir de 1796 les traductions du français reculent devant celle de l'allemand et que ceci s'explique probablement par le remplacement de Björn par Mårten Altén, qui préfère traduire de l'allemand ; de plus, le goût du public de Stenborg serait alors en train d'évoluer. Après la mort de Gustave III et la faillite du théâtre de Stenborg en 1799, les opéras-comiques français se retrouvent sur le répertoire de l'Opéra, dans un cadre plus clairement associé à la famille royale, parfois avec de nouvelles traductions plus académiques sanctionnées par le pouvoir<sup>29</sup>.

A ces exemples de personnes ayant joué un rôle clef dans la diffusion d'un certain type de musique scénique en Suède, il faudrait ajouter le grand nombre de musiciens, acteurs et artistes qui circulent entre ce pays et le continent. Le milieu artistique très cosmopolite de Stockholm compte une forte proportion d'immigrés de première et seconde génération. Les Allemands, tels le claveciniste Heinrich Philip Johnsen, arrivé du Holstein avec Adolphe Frédéric en 1743, le compositeur Johann Gottlieb Naumann ou le maître de chant Johann Christian Haeffner, sont nombreux. Appelés en Suède pour y transmettre leurs savoirs, certains prennent un rôle très actif, comme le maître de chapelle Joseph Martin Kraus, originaire de Franconie, lequel

---

<sup>28</sup> DAHLGREN, *op. cit.*, p. 430 et *passim* ; HEDWALL, « Carl Stenborg », *Svenskt biografiskt lexikon*, vol. XXXIII, Stockholm, 2007-2011, p. 285 ; lettres de Stenborg à Gjörwell, Bibliothèque royale de Suède, Ep. G. 7:3 Brev till Gjörwell 1763–75.

<sup>29</sup> SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772–1796*, *op. cit.*, p. 20, 33, 64 ; WOLFF, « Grétry en Suède. Réception et adaptations », *op. cit.*, p. 139.

voyage de 1782 à 1787 aux frais de Gustave III en France, Allemagne, l'Angleterre et l'Italie pour y étudier les spectacles. On peut souligner le rôle d'Uttini, qui sert de lien entre l'Italie, la France et la Suède et fournit un exemple de transfert culturel en adaptant la musique française au goût italianisant du moment. D'autres qui mériteraient des études plus approfondies de ce point de vue sont le maître de danse Louis Gallodier, le librettiste Monvel, ou encore le violoniste, compositeur et chanteur suisse Édouard Du Puy, exilé par Gustave IV Adolphe pour avoir entonné des chansons révolutionnaires lors d'une fête en l'honneur de Bonaparte chez les comédiens français en octobre 1799<sup>30</sup>.

### *Transferts en révolution*

Il est clair que la circulation des œuvres scéniques et des matières musicales et dramatiques les affecte. Le processus d'appropriation devient plus complexe encore à l'époque de la Révolution française, avec d'un côté une censure renforcée et de l'autre un public manifestement conscient de son pouvoir d'opinion.

Dans les années 1770, la cour garde encore un rôle déterminant pour le choix des genres et des styles. L'Opéra est comme un instrument d'éducation civique aux mains d'un roi réformateur. Certains des premiers opéras-comiques montés à l'Opéra de Gustave III ont des aspects fortement moralisants et plaident contre les iniquités sociales, voire en faveur de l'égalité. C'est le cas, en particulier, des premiers opéras de Grétry sur des livrets de Marmontel. *Lucile*, représenté au Jeu de Paume en 1776, notamment le soir de la fondation d'une nouvelle cour d'appel, puis chez Stenborg de

---

<sup>30</sup> DAHLGREN, *op. cit.*, p. 452-453, 562.



1786 à 1795, rejette la naissance comme mesure de la vertu de l'individu, et *Silvain*, donné en par les comédiens français en 1770 puis en suédois chez Stenborg de 1791 à 1795, défend les droits des paysans à se servir des biens communaux et se termine aussi par le constat que la vertu peut tenir lieu de naissance<sup>31</sup>.

Si en Suède les paysans sont libres et les droits communaux plus forts qu'en France, la pièce n'est pas pour autant anodine. En 1770, l'année de la première représentation de *Silvain* en Suède, les presses, libres depuis 1766, sont submergées par des pamphlets attaquant les prérogatives de la noblesse, et lorsque Gustave III impose son autorité à la Diète deux ans plus tard, il se présente comme sauveur de l'harmonie sociale face aux ordres privilégiés<sup>32</sup>. Il est improbable que le public, habitué au jeu d'association, n'ait pas fait le lien entre spectacles et débats politiques contemporains. L'année de la reprise de *Silvain* par Stenborg, la mésentente est toujours forte entre l'opposition nobiliaire et le roi.

Au début du règne de Gustave III, les spectacles prohibés sont rares. Une véritable censure préalable des spectacles n'est instaurée qu'en mai 1785, en même temps que *Le mariage de Figaro* est donné en français à Drottningholm et traduit en suédois pour le théâtre de Stenborg, qui, toutefois, ne le représente que deux ans plus tard. Si, comme Marie-Christine Skuncke l'a bien montré, il est possible mais pas certain que la traduction ait été censurée, il est probable qu'il y ait un lien entre la faveur croissante du public pour le théâtre de Stenborg et l'audace qu'a celui-ci de

---

<sup>31</sup> CHARLTON, *op. cit.*, p. 56–57 ; [Jean-François MARMONTEL, André GRETRY & Anna Maria MALMSTEDT], *Lucile, opera-comique i en act, öfversatt från fransyskan*, Stockholm, Joh. Arv. Carlbohm, 1776, p. 34–35 ; Jean-François MARMONTEL & André GRETRY, *Silvain. Comédie en un acte, mêlée d'ariettes*, Bruxelles, Van den Berghen, 1779, p. 39 ; Henrika TANDEFELT, *Konsten att härska. Gustaf III inför sina undersåtar*, Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland, 2008, p. 185–186. Selon Grimm, cité par Charlton, *Silvain* est mal reçu par l'aristocratie de Versailles qui y voit un complot des philosophes.

<sup>32</sup> Voir les articles de Marie-Christine SKUNCKE & Henrika TANDEFELT (dir.), *Riksdag, kaffehus och predikstol. Frihetstidens politiska kultur 1766–1772*, Stockholm & Helsingfors, Atlantis & Svenska litteratursällskapet i Finland, 2003.

donner des pièces « insolentes » d'un côté et l'instauration de la censure de l'autre. A cela s'ajoutent les tensions politiques de la Diète de 1786. Cette année-là, Gustave III fait donner une tragédie lyrique de sa propre plume, *Gustaf Wasa*, avec musique de Naumann, célébrant le monarque libérant son peuple de la tyrannie danoise<sup>33</sup>.

Au printemps 1789, un mois avant l'ouverture des états généraux de France, Gustave III promulgue un Acte d'union et de sécurité qui garantit l'égalité d'accès aux emplois publics mais donne au roi un pouvoir politique pratiquement absolu. L'emprise du pouvoir royal sur la sphère publique est accentuée de 1788 à 1790 par l'effort de propagande lié à la guerre contre la Russie. Celle-ci se voit aussi sur la scène, avec le divertissement *Den glade medborgaren* (« Le gai citoyen ») donné après *L'amant jaloux* de Grétry au théâtre de Stenborg en septembre 1790, à l'occasion du retour du roi et de la conclusion de la paix<sup>34</sup>.

Stenborg fait preuve d'un royalisme sans faille. Le 21 décembre 1791, six mois jour pour jour après la fuite à Varennes, il choisit de donner *Richard Cœur de Lion*, où le roi d'Angleterre est délivré de prison grâce à la fidélité de son trouvère Blondel de Nesle. Depuis le banquet des gardes du 1<sup>er</sup> octobre 1789, cet opéra de Grétry et son air « Ô Richard, ô mon roi » sont devenus des signes de ralliement des sympathisants de la monarchie française. Les élites de Stockholm n'ignorent ni la volonté de Gustave III de sauver la famille royale française ni le rôle du comte Axel von Fersen dans ces projets et notamment dans la fuite manquée de juin 1791. Dans ce contexte particulier, il devient significatif que Stenborg en traduisant le livret de

---

<sup>33</sup> SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772–1796*, op. cit., p. 100-103, 124-127 ; SKUNCKE & IVARSDOTTER, op. cit., p. 100-112.

<sup>34</sup> [Carl ENVALLSSON], *Den glade medborgaren, divertissement i anledning af konungens lyckliga återkomst ifrån kriget, samt friden med Ryssland. Gifvit som efterspel til: De falska appearancene, eller Den svartsjuka älskaren, på svenske comiske theatern d.: 4 sept. 1790*, Stockholm, Anders Jac. Nordström, 1790 ; DAHLGREN, op. cit., p. 229.

Sedaine remplace la phrase « les accents de l'amitié » de Blondel, rôle chanté par Stenborg lui-même, par « mon amour pour le roi »<sup>35</sup>.

Gustave III s'étant présenté comme un roi protecteur des arts dramatiques, son assassinat en mars 1792 a inévitablement des répercussions sur l'organisation des spectacles. Le nouveau roi n'ayant que treize ans, la régence est assurée par son oncle, le duc Charles, chef de file d'une partie de l'opposition aristocratique et dont le cercle d'amis est dominé par le baron Reuterholm, franc-maçon et mystique, qui devient une espèce d'éminence grise du régent. Devant l'animosité de Reuterholm, le directeur des spectacles royaux baron Gustaf Mauritz Armfelt démissionne le 1<sup>er</sup> avril 1792 et est remplacé par Claës Rålamb, un fidèle du régent. La passivité de ce dernier accroît le rôle des seconds directeurs, l'académicien Abraham Niclas Clewberg-Edelcrantz et le capitaine Carl Gustaf Nordforss, qui se distingue comme poète et traducteur de pièces de théâtre et livrets d'opéras. Suite à ces changements, les opéras-comiques réapparaissent sur la scène de l'Opéra, rendant la vie difficile à Carl Stenborg<sup>36</sup>.

A partir de là, on voit arriver un nouveau type de spectacles aux sujets plus connotés, comme si les apparences libérales, voire révolutionnaires, du début de la régence avait encouragé les traducteurs et metteurs en scène à un ton plus dégagé. En effet, cherchant à se démarquer du régime précédent, la régence instaure la liberté de la presse en juillet 1792, pour l'annuler six mois plus tard. La censure des spectacles demeure, comme Skuncke l'a démontré, assez laxiste, les censeurs se contentant, en 1793, de dénoncer, par exemple « quelque petite odeur de sans-culottisme » dans

---

<sup>35</sup> « Orphée animé par l'amour, s'est ouvert les enfers: les guichets de ces tours s'ouvriront peut-être aux accents de l'amitié », [Michel-Jean SEDAINE], *Richard, Cœur de Lion, comédie en trois actes, en prose, et en vers mis en musique*, Paris, Brunet, 1786, p. 7 ; « Och hvad bör jag icke våga? Det är ju kärleken för min Monark, som uplifvar mig », [Michel-Jean SEDAINE & Carl STENBORG], *Konung Rikhard Lejonhjerta, eller Kärleken och troheten. Skådespel i tre acter*, Stockholm, 1791 ; p. 7. Axel von Fersen était le neveu de l'ancien directeur des spectacles Carl von Fersen.

<sup>36</sup> DAHLGREN, *op. cit.*, p. 413-414, 417-418 ; SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772–1796*, *op. cit.*, p. 63.

*Féodor et Lisinka* de Desforges tout en louant « le bon peuple ». La même année, Stenborg donne *Raoul, Sire de Créqui*, avec toute sa panoplie de violences féodales, dans une légère adaptation intitulée *Folke Birgersson till Ringstad*, où l'action a été transportée dans un moyen-âge suédois imaginaire. Ici, le traducteur-adaptateur Olof Kexél ne craint pas de traduire littéralement des expressions comme « le joug de mes tyrans » du livret de Monvel<sup>37</sup>.

En Suède, où le discours politique se construisait depuis le début du siècle autour du concept de liberté ou de la dénonciation de son absence, un tel langage est moins révolutionnaire qu'en français. On peut cependant supposer que la lecture d'une œuvre comme *Les trois fermiers* de Monvel et Dezède, traduit sous le titre *De ädelmodige bönderne, eller Dygden tillhör alla stånd* (« Les nobles fermiers, ou la Vertu appartient à tous les états »), pour citer un autre exemple, n'est pas la même en 1794 qu'en 1777. Le public contemporain, au courant de ce qui se passe en France, ne se prive pas de commenter ce qu'ils voient sur la scène. D'après le journal de la duchesse de Sudermanie pour 1793, de jeunes marchands et commis de boutique applaudissent alors à toute allusion à la liberté aux spectacles ; dans ce cas, il s'agit probablement du théâtre de Stenborg, à la fois accessible à la petite bourgeoisie et apprécié par l'aristocratie, qui au début des années 1790 boudait le théâtre du roi<sup>38</sup>.

Que voyait donc ce public, dont nous ne connaissons pas la composition exacte ? Le répertoire des années 1790 et 1800 révèle quelques transitions notables. D'abord, on continue à donner les pièces à succès des années 1770 et 1780,

<sup>37</sup> [Jacques BOUTET DE MONVEL, Nicolas D'ALAYRAC & Olof KEXÉL], *Folke Birgersson til Ringstad, Opera Comique i Tre Acter*, Stockholm, Anders Jacobsson Nordström, 1793, p. 34.

<sup>38</sup> FLODMARK, *op. cit.*, p. 166, 402 ; SKUNCKE & IVARSDOTTER, *op. cit.*, p. 32 ; My HELLSING, « Hertiginnan, hovet och staden i det gustavianska Stockholm », *Sjuttonhundratals: Nordic Yearbook for Eighteenth-Century Studies*, 2013, p. 11, 123 n. 50 ; SKUNCKE, « Teater och opera », *op. cit.*, p. 489. Le prix des entrées le moins chères chez Stenborg correspondait au salaire journalier d'un travailleur non qualifié.

notamment les opéras-comiques de Grétry en traduction et des pièces dans le même genre par des auteurs et compositeurs suédois. Deuxièmement, à partir de 1792 et la première de *Nina* en suédois, on observe la montée de Dalayrac, dont six opéras-comiques sont créés à Stockholm en 1793-1794 contre un seul (*La fausse magie*) de Grétry, très aimé sous Gustave III. Par leur thématique, les premiers opéras-comiques de Dalayrac représentés en Suède ne diffèrent guère de ceux de Grétry. Musicalement, Dalayrac représente une nouvelle génération de compositeurs s'intéressant aussi à de nouveaux thèmes musico-dramatiques proches du roman noir : le moyen-âge et la féodalité (*Sargines*, *Raoul, sire de Créqui*), la folie (*Nina*), la prison, la guerre ou la rébellion (*Léhéman, ou la tour de Neustadt*), les perversion (*Camille, ou le souterrain*), ou encore la satire de ce même genre mélodramatique (*Léon, ou le château de Montenero*). Cette même tendance esthétique, enfin, est également présente dans les drames parlés et les mélodrames allemands, ces derniers arrivant en nombre sur la scène de Stenborg à partir du milieu des années 1790<sup>39</sup>.

Une estimation des effets de la Révolution française et de la politique extérieure sur la scène suédoise, cependant, doit aussi prendre en compte ce que l'on n'y voit pas. Parmi les œuvres de Grétry et de Dalayrac (tableaux 2 et 3), dont les compositions sont tellement suivies en Suède que le choix de ne pas en représenter devient significatif, on ne joue de Grétry, naguère si apprécié, ni *Guillaume Tell*, ni *Cécile et Ermancé*, ni *Callias*, ni *Denys le Tyran*. *La jeunesse de Pierre le Grand*, célébrant les réformes de Louis XVI, est impensable pour d'autres raisons, les relations de la Suède la Russie restant médiocres après la guerre de 1788-1790. De même, *Asgill*, *La prise de Toulon*, ou *L'enfance de Jean-Jacques Rousseau* de

---

<sup>39</sup> Sur l'influence du roman noir sur la musique, voir Patrick TAÏEB, *L'ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris, Société française de musicologie, 2007, p. 119 et *passim* ; sur l'arrivée de la littérature allemande, SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772–1796*, *op. cit.*, p. 33, 63.

Dalayrac ne sont pas plus représentés que ses spectacles ouvertement républicains. Ces œuvres ne semblent même pas avoir été présentées aux censeurs ; nous pouvons en déduire, à la suite de Skuncke, que la part de l'autocensure dans le choix des pièces à traduire a été assez considérable<sup>40</sup>.

Gustave IV Adolphe, devenu majeur en 1796, est plus contre-révolutionnaire encore que son père et se méfie de tout ce qui vient de la France révolutionnaire. La réaction se voit sur la scène, par exemple dans l'exil de Du Puy en 1798. En janvier 1803, suite à la représentation d'*Anacréon chez Polycrate*, le roi prie le corps diplomatique d'excuser le manque de goût du directeur des spectacles, le baron Hamilton. La pièce ne convenait sans doute pas pour fêter les relevailles de la reine ; qui plus est, depuis *Richard*, Grétry a eu le temps de donner dans le genre républicain. En 1805, après la représentation par une nouvelle troupe française de *Ma tante Aurore* de Boieldieu, où une princesse est dévêtue et attachée à un arbre par des brigands, le roi, choqué, renvoie les comédiens. Son dégoût pour l'Opéra le conduit même à donner, le 16 mars 1807, l'ordre de sa destruction, un ordre qui reste lettre morte. Après les désastres militaires de 1808-1809 et la déposition de Gustave IV Adolphe, son oncle monte sur le trône sous le nom de Charles XIII. Toujours favorable aux spectacles, il ordonne la réouverture de l'Opéra. Celui-ci manque cependant cruellement de moyens, car le pays souffre des suites de la guerre, la paix de septembre 1809 lui ayant fait perdre un tiers de son territoire. Le théâtre lyrique ne se

---

<sup>40</sup> Sur les attitudes de Grétry et Dalayrac pendant la révolution, voir Françoise KARRO, « Le musicien et le librettiste dans la nation : propriété et défense du créateur par Nicolas Dalayrac et Michel Sedaine », ainsi que Manuel COUVREUR, « Le diable et le bon Dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et de Grétry » et Philippe VENDRIX, « Proposition pour une poétique musicale révolutionnaire. L'exemple d'André Modeste Grétry », tous dans Roland MORTIER & Hervé HASQUIN (dir.), *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle XVII : Fêtes et musiques révolutionnaires : Grétry et Gossec*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1990, p. 9-62, 98-135 ; M. Elizabeth C. BARTLET, « Grétry and the Revolution », dans Philippe VENDRIX (dir.), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992, p. 47-110 ; sur la censure, SKUNCKE, *Sweden and European Drama 1772–1796*, op. cit., p. 124.

relève réellement qu'après l'avènement de Charles XIV Jean (Bernadotte), régent *de facto* en 1812 et roi en 1818<sup>41</sup>.

### *Conclusion*

Dans l'Europe de la fin du dix-huitième siècle, les matières musicales circulent par les réseaux organisés des imprimeurs et libraires, mais aussi par les voyageurs, les artistes itinérants, la correspondance, et même par la presse, les gazettes rapportant les nouveautés littéraires, dramatiques et musicales des grandes capitales comme Paris ou Londres. Dans le cas des productions musicales prestigieuses comme les opéras, il convient de donner une attention particulière au rôle des diplomates en tant qu'agents transmetteurs, puisque ceux-ci peuvent agir avec les moyens et les ordres directs des cours qu'ils représentent, non seulement en recommandant des pièces et des compositeurs, mais aussi en recrutant des musiciens et artistes, ce qui ouvre des chemins particulièrement intéressants pour la diffusion des matières musicales.

Dans le cas de la Suède, les relations privilégiées avec la France au milieu du siècle ont rendu le terrain fertile aux importations musico-dramatiques. Le goût des élites pour la culture française rend facile l'appropriation de la musique d'un Grétry ou Dalayrac. En observant la musique des spectacles, la présence massive de l'opéra-comique est frappante. A ses débuts, l'opéra-comique se confond avec les comédies, les vaudevilles et les *bouffes* italiennes. Pour la montée spectaculaire qui s'ensuit, il y a trois raisons assez évidentes : les relations fortuites, mais étroites et importantes,

---

<sup>41</sup> DAHLGREN, *op. cit.*, p. 83-84, 87-97.

entre les représentants diplomatiques suédois et le monde des librettistes et des compositeurs de Paris, particulièrement entre Creutz, Marmontel et Grétry ; deuxièmement, l'intérêt d'une partie de la cour et de l'élite aristocratique, notamment le cercle du duc et de la duchesse de Sudermanie, pour ce genre de spectacle, ce qui lui assure un public privilégié aussi en dehors des théâtres royaux qui se concentrent de 1780 à 1792 aux genres « nobles » ; et, enfin, l'évolution du goût en Europe, favorisant l'opéra-comique et le mélodrame à partir de 1790.

Les comédiens français, toutefois, semblent jouer un rôle limité, servant d'importateurs et d'initiateurs de genres mais plus rarement de diffuseurs de nouveautés en Suède. Dans le choix des œuvres au répertoire, le facteur humain est décisif. Il est difficile de pointer du doigt par où arrivent les partitions d'œuvres particulières, mais les contacts personnels jouent probablement un très grand rôle. À côté des voies officielles directes, l'importation de spectacles en musique se fait avant tout par la traduction des pièces. Une lecture intertextuelle des œuvres et de leur processus d'appropriation au cas par cas permettrait d'une part de mettre en évidence ce facteur de manière plus claire encore, d'autre part d'approfondir l'étude de la dimension politique des œuvres. Il y a en effet dans le répertoire des coïncidences qui sont trop remarquables pour être de purs fruits du hasard. Les choix lexicaux des traducteurs, les coupures, ou les maintiens de certains concepts dans adaptations suggèrent, de leur côté, une conscience politique « à l'envers », prévenant la censure mais restant en rythme avec les événements du monde. Surtout, la place de l'opéra-comique français sur la scène suédoise demeure si grande après la révolution qu'il convient d'en conclure à une appropriation forte mais sélective d'un genre qui n'est alors plus seulement français, mais européen.



Université d'Helsinki

Department of philosophy, history, culture and art studies

P.O. Box 59

00014 University of Helsinki

Finlande

[charlotta.wolff@helsinki.fi](mailto:charlotta.wolff@helsinki.fi)